

CORTINEZ, Verónica e
ENGELBERT, Manfred,
La Tristeza de los tigres
y los misterios de
Raúl Ruiz

Santiago: LOM, 2011

Yanet Aguilera Viruez Frankin
de Matos

Professora Doutora da
Universidade Federal de
São Paulo. Organizadora e
Curadora de *Entre quadros e
esculturas – Wesley Duke Lee
e a Escola Brasil*: São Paulo,
Discurso Editorial, 2000.
Organizadora e autora de
*Preto no branco – a obra
gráfica de Amílcar de Castro*
– São Paulo, Belo Horizontes,
Discurso Editorial e UFMG,
2005. Diretora do curta-
metragem *Preto no Branco*.

A incoerência e a ironia na linguagem hipotética de Raúl Ruiz

La Tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz é sem sombra de dúvida um trabalho de fôlego que enriquece a bibliografia do cinema chileno, pouco conhecido pelos outros países latino-americanos, apesar de possuir cineastas de peso, tais como o próprio Ruiz, Miguel Littín, Patricio Guzmán e outros, para citar apenas aqueles que fazem parte da mesma geração. O livro se divide em um apanhado biográfico, com informações históricas sobre o período chileno do cineasta, e em uma análise narrativa e sociológica de *Tres Tristes Tigres*. Este filme foi o primeiro longa-metragem de Ruiz, exibido no festival de Viña del Mar, em 1968, juntamente com *El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín, e *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia. Momento marcante do cinema chileno, ainda mais porque *Tres Tristes Tigres* ganhou um prêmio internacional, em Locarno, chamando a atenção para a filmografia chilena, que era desconhecida até esse momento. Raúl Ruiz é um dos poucos cineastas da América Latina que conseguiu reconhecimento na Europa, a ponto de continuar a filmar lá, sobre temas que não são apenas chilenos ou latino-americanos. O sucesso europeu acabou deixando na sombra a sua produção chilena. Enquanto a crítica francesa se refere a *Tres tristes tigres* como ponto inicial da estética de Ruiz, Cortínez e Engelbert se debruçam sobre ele, considerando que ali estão manifestos todos os elementos de seu cinema. Independente da análise do filme, o trabalho destes dois estudiosos colabora para a constituição de uma história do cinema chileno que não se limite a uma abordagem panorâmica. E, embora não se aprofundem nas várias direções que apontam, fazem um levantamento bibliográfico importante para a circulação de pesquisas que estão sendo realizadas e que são pouco conhecidas no Brasil e mesmo em outros países hispano-americanos.

O livro mostra um Ruiz jovem, inquieto e quase inconseqüente, mas capaz de amearhar um capital social e, principalmente, cultural. O recorte biográfico, à Bourdieu, desdobra-se, portanto, em informações sobre a cena cultural chilena do final dos anos 60 e sobre o contexto da produção cinematográfica local. Resultado de uma extensa e rigorosa pesquisa, esses dados esclarecem uma série de relações econômicas, sociais e culturais da produção cinematográfica chilena, que teriam ficado completamente desconhecidas para o pesquisador não chileno. Por exemplo, o leitor passa a ter uma noção do papel exercido pelas instituições públicas no desenvolvimento do cinema no Chile, ao ser informado de que *Tres tristes tigres*, *El chacal de Nahueltoro* e *Valparaíso mi amor* foram filmados com a mesma câmera, emprestada pelo Instituto de Cine Experimental, da Universidad de Chile. Conhecer as relações entre o cinema e as instituições públicas é fundamental para entender uma série de questões vinculadas ao campo social que envolve estética, política e mercado. Saber que a mesma câmera foi usada por esses três filmes é relevante, não apenas para uma análise técnica, mas para confirmar que, na América Latina, apesar do contexto econômico e técnico adverso, conseguiu-se produzir uma cinematografia de altíssima qualidade. Essa produção exige ser pensada não como um apêndice da história do cinema. Nesse sentido, a fala de Ruiz sobre o cinema de Glauber Rocha adquire grande peso simbólico: “de repente nos encontramos con un cine que de la manera más evidente, más normal del mundo, y absolutamente sin ningún tipo de complejo cultural, se hacía con muy pocos medios, con los medios que nosotros podíamos tener, y con una libertad que no tenía ni el cine norteamericano ni el cine europeo” (Cortínez, 41).

A situação econômica e histórica de certa forma semelhante entre os diversos países do cone sul sugere que um estudo comparativo entre os cinemas pode ter

um excelente resultado, desde que não se pretenda hierarquizar os elementos em jogo. E este é o problema de Cortínez e Engelbert, que comparam a obra de Ruiz com outros filmes chilenos, impondo um juízo de valor como fundamento. *Tres Tristes Tigres* não precisa afirmar seu teor experimental tendo como contraponto o caráter comercial de outros dois filmes chilenos da época: *Tierra Quemada*, de Alejo Álvarez, e *Ayúdeme Compadre*, de Germán Becker. Se formos coerentes com o viés bourdieuano proposto pelos estudiosos, essa comparação importa menos pelo “valor artístico” dos filmes do que pelo vislumbre sobre o comportamento dos agentes da história do cinema local com relação ao mercado, recorte este que escapa aos pesquisadores.

É interessante notar que os processos que levam a deflagrar uma luta entre produções minoritárias, baseados em uma divisão entre um produto de valor cultural e outro desconsiderado como tal, repetiram-se em quase todos os países de América Latina. O Cinema Novo brasileiro, por exemplo, colocou-se como uma alternativa artística cultural às Chanchadas, vistas como meramente comerciais e como cópias mal feitas do cinema americano. Precisou o cinema marginal colocar em xeque este recorte valorativo para que os integrantes do Cinema Novo reavaliassem e comesçassem a dialogar explicitamente com esta tradição cinematográfica. Embora alguns estudiosos achem que *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, já propõe certo diálogo com as Chanchadas, foi apenas com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro, que a comédia foi inserida no repertório dos cinemanovistas e que um dos comediantes mais conhecido do gênero, Grande Otelo, fosse o protagonista.

O fato de Álvarez ter desaparecido do cenário cinematográfico, ao contrário de Ruiz, deve-se a vários fatores, entre os quais, o de ter sido diretor comercial é o menor de todos eles. Como não existia uma indústria cinematográfica no Chile (e ainda não existe), a boa bilheteria de apenas um ou dois filmes não

fez dele necessariamente um diretor exitoso financeiramente. Provavelmente este cineasta não conseguiu amearhar um capital econômico que lhe permitisse alcançar um capital social para suprir a falta de prestígio cultural, que os meios intelectualizados, que escreviam sobre cinema no Chile, tinham-lhe negado, ao tachar *Tierra quemada* como descartável, fazendo parte do entretenimento cinematográfico. O julgamento escrito legítima cultural e socialmente, ainda mais no cinema que foi e é em alguns setores considerados como produto de baixo valor cultural. Qualquer filme é fonte importante para um estudo que considera de fato o cinema como um produto social de relevância para a compreensão da própria sociedade, pior ainda quando essa produção é minguada.

Por outro lado, o fato de as obras de Álvarez e Becker terem conseguido bastante público, enquanto Ruiz fracassou neste quesito, não significa que o espectador chileno fosse despreparado, como o juízo de valor, assumido pelos pesquisadores, faz supor. A divisão do cinema entre arte e entretenimento oblitera a discussão, fundamental, sobre o papel que exerceram as fracas políticas governamentais, que nunca conseguiram exigir uma contrapartida ao mercado exibidor, completamente dominado pelas empresas dos Estados Unidos. Mesmo os produtos comerciais não chegaram a constituir-se nem em uma pequena indústria local. Os cineastas autóctones mal arranjavam espaços para exibir seus filmes e as obras mais complexas não foram prestigiadas pelo público, em parte porque o espectador não estava habituado aos produtos locais, a não ser eventualmente.

Explicar *Tres tristes tigres* fazendo uma associação psicanalítica entre as personagens e o cineasta, além de ser banal, não contribui para uma melhor compreensão nem do filme nem do próprio diretor (caso se queira uma visão histórica e sociológica do cinema através da biografia do cineasta), principalmente se o conceito central for o manjado complexo de Édipo. Embora a psicanálise tenha um peso grande nos estudos sobre o cinema, as abordagens

como a que se faz no livro, raramente conseguem fazer uma leitura que ajude a compreensão da filmografia estudada. Ligar os conflitos vividos pela personagem à relação problemática entre o cineasta e os pais já virou um clichê inoperante para a interpretação de qualquer obra.

Cortínez e Engelbert se saem melhor quando tratam do caráter “chileno” de *Tres tristes tigres*, embora esse viés seja, como não podia deixar de ser, um pouco vago e até contestável. Sustenta-se que haveria certa incoerência no falar dos chilenos e uma espécie de espanhol fraturado, que não tem a ver com um hibridismo entre a língua europeia, o mapuche e o micliche, mas com a construção de uma linguagem hipotética. Entretanto, a incoerência e a fratura na maneira de falar não é um privilégio chileno, é um fenômeno geral nos lugares em que houve um hibridismo lingüístico. Apesar disso, os pesquisadores abrem um caminho de extremo interesse quando apontam para a construção, por parte de Ruiz, de uma linguagem hipotética que ultrapassa o hibridismo, embora não o exclua como eles pensam. Porém, como não se chega a exemplificar como ela se desenvolve de fato, em *Tres tristes tigres* ou em outro filme do cineasta, pouco se pode aventar sobre esse assunto.

Grande Sertão: Veredas é um dos livros chaves para se entender como o hibridismo lingüístico regional se transforma em uma linguagem hipotética. Esta é realizada no momento em que incoerência e fratura se tornam constitutivas no modo de dar voz ao mundo narrado. São inúmeras as associações absurdas ou contraditórias nas falas do protagonista Riobaldo (lembro deslembro, enorme desenorme, tudo é e não é etc.¹), assim como nas suas afirmações ironicamente disparatadas sobre algum assunto (Em tanto ponho primazia na vida proveitosa, vidas de santos, virtudes e exemplos – missionário esperto

1 A primeira está na página 23, e as outras duas na página 12. Rosa, Guimarães João, *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1970.

engambelando os índios, ou São Francisco de Assis...²). Talvez a linguagem hipotética de Ruiz possa ser entendida nessa chave, principalmente porque a incoerência, a fratura e a ironia são elementos constitutivos dela, como os pesquisadores defendem.

Cortínez e Engelbert iniciam, de certa forma, um estudo comparativo com produtos culturais que absorveram processos históricos e sociais semelhantes. É o caso do cotejo que realizam entre Ruiz e Jorge Luis Borges. Entretanto, a comparação se transforma em um confronto, aliás, bastante chocho: atribui-se um suposto “realismo” ao primeiro e um “esteticismo” ao segundo. A pesquisa se torna mais interessante quando reflete sobre a posição que Ruiz toma em relação à literatura chilena. *Tres tristes tigres* está dedicado a Nicanor Parra e a Edwards Bello. Do poeta Parra, Ruiz teria retirado a ideia do poema como antipoema, que desmistifica o poeta e a poesia, fazendo-a referir-se ao mundo cotidiano, mas posto de cabeça para baixo, naquilo que tem de grotesco (Cortínez, 112, 113). Ruiz teria se interessado por Bello pela falta de prestígio que este tinha entre as elites e por tornar as classes populares temas de seus livros, principalmente, os “lupanares y el hampa”, de Santiago. Um dos representantes do *criollismo* urbano, uma vanguarda desprestigiada pela geração de escritores chilenos dos anos 50, Bello é visto pelos pesquisadores como um cronista de si mesmo e, portanto, das vidas provisórias, além de ser um iconoclasta que critica tanto as elites como as classes populares (Cortínez, 111, 112). De modo que haveria muita coisa em comum entre ele e Ruiz, até o fato de ambos fazerem uma crônica crítica da sociedade chilena, que os classifica como dois “realistas”.

Cortínez e Engelbert defendem que a produção chilena de Ruiz tem esse peso “realista”, ao contrário do viés pós-moderno da produção do exílio.

2 O negrito é meu. Idem. Pg. 14.

Eles estão se contrapondo a uma série de leituras, tais como as de Richard Bégin³, que recusam a relação da obra com um referente externo, passando a buscar nela os elementos que consolidam o que será chamado de “escrita cinematográfica” (Begin, 15 e 17). Enquanto os pesquisadores chilenos pensam a relação do filme com a história na conjunção entre técnica cinematográfica e contexto sócio-cultural, Bégin procura na obra cinematográfica a história que se constitui por meio da mediação dos aparelhos culturais, aos quais pertence o cinema. Cortínez e Engelbert destacam as relações entre o filme e seu contexto, traçando o percurso das manifestações sócio-culturais na obra. Bégin busca as marcas do cinema como aparelho que vai além da identificação do contexto que se realiza por meio do reconhecimento dos objetos, para se centrar, não no referente, mas na atitude do sujeito diante da imagem. Ao substituir a relação entre uma imagem e um objeto por aquela entre o sujeito e a imagem, o estudioso europeu concebe o cinema como um dos aparelhos que evidenciam que o pensamento contemporâneo deixou de se mover no elemento da semelhança (Bégin, 2009, 34). Nesse sentido, a mimese, pressuposto da interpretação de Cortínez e Engelbert, passa a ser insuficiente para explicar as relações produzidas entre uma obra de arte e seu contexto sócio-cultural.

Entretanto, não se trata de duas opções teóricas e metodológicas excludentes. O diálogo pode ser estabelecido se abandonamos o viés dicotômico suposto no enfrentamento entre “realismo” e “posmodernismo”, mesmo porque trazer o contexto histórico, social e cultural da obra é tão importante quanto descobrir as “marcas da escrita cinematográfica”. Basta que o filme não sirva apenas para sublinhar as marcas do pensamento que indicam a mudança do paradigma da semelhança. Mesmo porque a abordagem mimética não desaparece, embora

3 Bégin, Richard. *Barroque cinématographique – Essai sur le cinéma de Raul Ruiz*. Paris, Esthétiques hors cadre, 2009.

deixe de ter o privilégio de ser o único meio interpretativo da obra. Por outro lado, a leitura narrativa do filme, fundada pela teoria da mimese, tem que ceder lugar a outras formas de abordagem, como é o caso das imagens ou aos excedentes visuais, conforme a terminologia de Bégin, que muitas vezes enriquecem a própria narrativa ou até passam a contradizê-la.

Os pesquisadores chilenos chegam a falar da importância das imagens para o cinema de Ruiz. Entretanto, isto apenas aparece nas citações das declarações do cineasta e é completamente esquecida na interpretação de *Tres trsites tigres*. De modo que esta leitura padece de uma série de problemas decorrente da limitação ao esquema narrativo mimético. O destaque que se dá ao “estilo” de Ruiz, enquanto um *mise-en-abyme*, não ecoa na segurança com que os pesquisadores apontam para a interpretação do contexto local. Por exemplo, na sequência do restaurante tipicamente santiaguino, presumir que a ação fraturada, o desenquadre, a montagem descontínua, a câmera na mão estejam ali para fazer sentir a insegurança do ambiente chileno, marcado pelo álcool (Cortínez, 71), é reduzir todo um esforço formal a uma fórmula narrativa condenatória. Este aspecto moralista acaba se impondo, apesar do esforço em destacar o caráter metafísico da visão do mundo criado cinematograficamente por Ruiz. Em certos momentos se sugere que o cineasta constrói um cinema da “mirada absoluta”, ligando-o a seu consabido “barroquismo”.

Porém, na análise do filme, o grotesco barroco aparece como um reforço do viés moral. Às vezes, a franca antipatia que os pesquisadores demonstram pelo protagonista os leva a fazer afirmações comprometedoras do ponto de vista social e político. Por exemplo, eles consideram a coça que Tito dá no patrão como a irrupção da violência, que estava latente nos maus tratos que o chefe dispensava ao empregado, como se as humilhações não fossem também uma manifestação violentíssima, para além de qualquer latência. Cortínez e

Engelbert reconhecem que Rudi também não vale nada, o problema é que a ação de Tito é abundantemente qualificada por eles, enquanto o comportamento do patrão fica em luz baixa. A diferença na avaliação dos dois é apenas uma questão de ênfase, porém os recursos retóricos, não mundo do barroco, são tudo.

Negar que a sova seja a manifestação de uma justiça de classe (como acredita o chileno Juan Tejada e e Louis Seguin, da revista *Positif*) é justo, mas também não pode simplesmente ser considerada como uma “vingança covarde” de um “escravo preguiçoso”. Como se supõe que Tito e Amanda mereçam o tratamento que Rudi, o patrão lhes dispensa (além da irmã ser prostituta e Tito preguiçoso, ambos são dois *pícaros* que querem se dar bem em cima do patrão), a reivindicação de justiça, para os pesquisadores, “suena huera” (Cortínez, 260, 263, 264). Eles parecem ignorar toda a tradição de leituras que considera o *pícaro* e mesmo a prostituta uma resistência à simples inserção dos homens aos esquemas econômicos opressores.

Não há como não sentir certo alívio, ao ver que a cadeia de humilhações não se soluciona no chiste, como na canção sobre a rã, que é o mote do filme (não será a sogra que fará calar o patrão). Isto não significa negar que Ruiz torne a sova bastante violenta e, portanto, também condenável. Não se trata de defender a violência impetrada por Tito a Rudi, mas de ver que o filme todo é violento e que não há momento em que esta esteja apenas latente.

Embora faça parte de um complexo grotesco, Tito não pode simplesmente ser considerado um “pituto”⁴. Esta designação pejorativa classista de um homem do povo, que luta com todos os expedientes que possui para não cair na mais completa miséria – seja a do ponto de vista material seja a do ponto de vista de se tornar o empregado resignado, absorvido pelas engrenagens do sistema

4 Essas designações, às vezes até com caráter racista, são comuns na América Latina.

que o reduz a um nada –, depõe antes contra os pesquisadores. E a pesquisa ainda compromete mais sua seriedade e rigor quando defende que “Tito representa la encarnación individual de esta colectividad cuyo comportamiento será decisivo para la violenta historia política del Chile de Frei y de Allende” (Cortínez, 255). Pode se dizer que a análise filmica de *Tres tristes tigres* é bastante problemática, pois nos mostra um filme moralista e preconceituoso, no qual não reconhecemos o primeiro longa de Ruiz.